FUE SOLO UN COMIENZO. PENSAR EL 68 HOY

EMMANUEL CHAMORRO Y ANXO GARRIDO (EDS.)

DADO EDICIONES

Filosofía y Sociedad nº 2

ISBN: 978-84-948922-5-7
Depósito Legal: M-38839-2018

© 2018 Dado Ediciones
© 2018 Los autores/as

Título original: *Fue solo un comienzo. Pensar el 68 hoy*
Editores: Emmanuel Chamorro y Anxo Garrido

Traducción de «La verdadera revolución del 68» a cargo de Anxo Garrido
Traducción de «Ni el olvido ni la repetición. Una entrevista con Helen Arnold y Daniel Blanchard» a cargo de Inés Molina

Colección: Filosofía y Sociedad nº 2
Primera edición: diciembre 2018
Maquetación: Dado Ediciones
Corrección: Emmanuel Chamorro y Anxo Garrido
Diseño de cubierta: Pablo Domínguez Agregán
Tipografía: Lovelo, diseño de Hans Rezler; Linux Libertine y Linux Biolinum

Ediciones DADO
C/ Suecia, 100, 2
28022 Madrid
dadoediciones@gmail.com
Producción gráfica: Gráficas de Diego

En la edición de este libro ha colaborado el Departamento de Filosofía y Sociedad de la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid

Índice

FUE SOLO UN COMIENZO. PENSAR EL 68 HOY

Emmanuel Chamorro y Anxo Garrido (Eds.)

Prólogo
Emmanuel Chamorro y Anxo Garrido 7

Cronología comentada del Mayo francés
Emmanuel Chamorro y Anxo Garrido 13

La verdadera revolución del 68
Sergio Bologna 49

«Imbéciles, podéis dejar de serlo. Leed a Marx»:
la Internacional Situacionista y Mayo del 68
Paloma Martínez Matías 63

Política del deseo: retomar la intuición del 68
Amador Fernández-Savater 93

Mayo 68: La Revolución del *Refus*
Rosa Martínez 113

Althusser y la crítica epistemológica de Mayo del 68
Joaquín Fortanet 139

Mayo del 68: insurrección, *légèreté* y juventud (Reflexiones estético-políticas a partir de Godard, Pasolini y Milner)
Antonio Rivera García 159

¿Quién es Anna Magdalena? Brecht, Straub-Huillet y Mayo del 68
Sonia Arribas 189

Ascenso y caída del movimiento antiautoritario alemán.
En torno a la figura de Hans-Jürgen Krahl
Jordi Maiso 215

La gravedad y la ligereza. Las formas de la crítica y los transcursos del 68
Pablo López Álvarez 241

La huelga
Mario Domínguez Sánchez-Pinilla 269

El Acontecimiento 68, sus (re)interpretaciones y su legado
Jaime Pastor 311

Cuando cambiar la vida y trasformar el mundo fueron la misma y única cosa. Destinos y desatinos del Mayo 68 y la crítica artista
Jose Manuel Rojo Ardura 331

1968: genealogía del comunismo, poder constituyente de la fuerza de trabajo posfordista
Carlos Prieto del Campo 381

La Primavera de Praga de 1968: del sueño a la realidad
María Dolores Ferrero Blanco 435

Más allá de la frontera. El Mayo francés en la España del 68: el caso del movimiento estudiantil
Patricia Badenes Salazar 471

El 68 y la filosofía latinoamericana. Paradojas de la crítica al eurocentrismo y la descolonización del conocimiento
Santiago Castro-Gómez 489

Ni el olvido ni la repetición. Una entrevista con Helen Arnold y Daniel Blanchard
Helen Arnold, Daniel Blanchard y Amador Fernández-Savater 511

Nota sobre los autores y las autoras 527

Prólogo
Emmanuel Chamorro y Anxo Garrido

La historia tiene un tiempo, las estructuras varios. Apenas pueden las efemérides, atajos en línea recta que cortan las sinuosas entrañas del proceso histórico, dar cuenta de lo que fue, de lo que resta y de la magnitud de cuanto media. Apenas permiten cincuenta años ganar la perspectiva suficiente para que el acontecimiento desvele sus condiciones de posibilidad, al mismo tiempo que medio siglo parece una distancia insalvable para el término medio de la sensibilidad histórica hoy al uso: la distorsión en los ecos y las lecturas instrumentales, los relatos improvisados cuando todavía no habían vuelto a su lugar los adoquines, el interés en horadar los anclajes de la memoria, la jerga del simulacro, el encubrimiento de las huelgas, la figura misma del traidor con sus narrativas de redención y no menos los testigos desencantados de su —en ocasiones dudoso— pasado militante, son todas ellas trabas que dificultan la de por sí ardua reconstrucción de los hechos y la prácticamente imposible, al tiempo que necesariamente parcial, ponderación de su significado.

A sabiendas de su naturaleza compleja y esquiva no pretendíamos con este libro, sin embargo, otra cosa que un viaje de ida y vuelta al 68. No teníamos, en el primer trayecto, afán por agotar su explicación, mas no queríamos, en ningún caso, aceptar como tales las construcciones improbables, mistificantes y facilonas, más pensadas para velar lo que fue —y para aprovecharse de lo que resta— que para iluminar *sine ira et studio* las inflexiones del devenir y las tenaces fuerzas que lo estructuran. Queríamos sacar a la luz las luchas, las tensiones reales, las reivindicaciones efectivamente existentes en todos los niveles así como los agentes históricos que las

PASOLINI, Pier Paolo (1987): *Calderón*, Barcelona, Icaria.
PASOLINI, Pier Paolo (2018): *Todos estamos en peligro. Entrevistas e intervenciones*, Madrid, Trotta.
PERNIOLA, Ivelise (2003): *Chris Marker o Del film-saggio*, Turín, Lindau.
RANCIÈRE, Jacques (1974): *La leçon d'Althusser*, París, Gallimard.
RANCIÈRE, Jacques (1981): *La nuit des prolétaires, Archives du rêve ouvrier*, París, Fayard.
RANCIÈRE, Jacques (2005): *La fábula cinematográfica*, Barcelona, Paidós.

***

¿Quién es Anna Magdalena? Brecht, Straub-Huillet y Mayo del 68

Sonia Arribas

Crónica de Anna Magdalena Bach de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet fue realizada en otoño de 1967 y exhibida en diversos festivales a lo largo de 1968. Se trata de una obra entre ficción y documental sobre Anna Magdalena, la segunda mujer de Bach, célebre sobre todo porque en ella Straub y Huillet grabaron las piezas de música en directo, sin empleo de banda sonora ni de retoques posteriores para pulirlas, y en la que todos los instrumentos son de época. Su título recuerda a *Chronique d'un été* de Jean Rouch y Edgar Morin (1961). Inaugura el célebre empeño de estos cineastas en un sonido sincrónico, con el uso de un solo micrófono. La idea es que lo que sale mal, los pequeños ruidos de fondo y las imperfecciones, son tan importantes como lo que sale bien; ni se eliminan ni se alteran con posterioridad en el estudio. Straub explica por qué: «El cine doblado es el cine de las mentiras, de la vagancia mental y de la violencia, porque no da ningún espacio al espectador y lo hace todavía más sordo e indefenso» (Rubinoff, 2011: 7). Además, el discurrir de la música va en paralelo con una cámara que registra a sus intérpretes desde un ángulo determinado, sin cortes ni movimiento, de principio a final. Es notorio también que los actores no lo fueran de profesión, y que Straub y Huillet escogieran al músico holandés Gustav Leonhardt en el papel de Bach, algo que fue criticado porque no se parecía físicamente a Bach y además tenía acento holandés. Straub y Huillet quisieron que fuera él el que encarnase al compositor alemán porque era uno de los mejores intérpretes de Bach en ese momento y tocaba su música con instrumentos de época (violas de gamba, oboes barrocos, claves, etc.). Christiane Lange, la mujer que hizo de Anna Magdalena, también se dedicaba a la música. Con la elección de estas

dos personas como actores principales Straub y Huillet enfatizaron la importancia de la música, su papel central, no el mero trasfondo de una historia. Así dijo Straub: «El punto de partida de nuestra *Crónica de Anna Magdalena Bach* era la idea de intentar hacer una película en la que se utilizara la música, no como acompañamiento, ni tampoco como comentario, sino como una materia estética... Concretamente, queríamos intentar llevar la música a la pantalla» (Straub y Huillet, 2011: 98).

A continuación me aproximaré a *Crónica de Anna Magdalena Bach* de Straub y Huillet con tres objetivos: en primer lugar, quisiera tomar nota de sus elementos brechtianos. La influencia de Brecht es muy evidente en la actuación distanciada de los actores, en el propio distanciamiento de la cámara con respecto a lo que se está filmando, y por los desajustes intencionales que se dan entre la imagen, el texto y el sonido. También subrayaré en relación con esto el hecho de que Straub y Huillet se quisieron situar siempre en una órbita próxima al marxismo.

En segundo lugar, exploraré el carácter político de la película a partir de diversas reflexiones de Straub y Huillet, entresacadas de entrevistas, sobre el cine político. Straub dijo a propósito de *Crónica* el año de su estreno: «es mi contribución a la lucha de los vietnamitas del sur contra los americanos» (Rubinoff, 2011: 15) –provocadora declaración (como otras muchas de Straub) que generó cierto revuelo por lo extravagante y exagerado–. Con posterioridad, en una entrevista en 1976, Straub matizó sus propias palabras al explicar que le habían surgido espontáneamente y sin pensar tras enterarse de que el bombardeo de Hanoi había vuelto a reiniciarse, y que lo que quiso decir con ellas fue tan solo que dedicaban la película al Vietcong, y no afirmar que la película era una contribución efectiva a la lucha (Rubinoff, 2001: 15-16). En otro momento todavía posterior, Straub subrayó que *Crónica* es una de las películas más políticas de su trayectoria (Straub y Huillet, 2016: 145-46). Por otra parte, Jean-Luc Godard, quien contribuyó a la financiación de *Crónica*, y participó en 1968 con su propia obra (*Weekend*) en los mismos festivales que Straub y Huillet –en la Berlinale junto a *Signos de vida* de Werner Herzog, *Una historia inmortal* de Orson Welles, y *Las ciervas* de Claude Chabrol–, no llegó a entender la actualidad y resonancia política de la película. Así recuerda Straub: «Godard había visto la *Crónica* en el festival de Locarno. Pensó que, políticamente, le faltaba algo. Riéndome le dije, "ciertamente no estabas esperando que yo pusiera al final 'Todo es político'". Respondió, "Ah, tal vez eso habría sido suficiente"» (Rubinoff, 2011: 10-11). La pregunta que trataré de responder es: si tomamos en consideración todos estos comentarios un tanto contradictorios respecto de *Crónica de Anna Magdalena Bach*: ¿en qué sentido podría interpretarse como teniendo un peso político?

Finalmente, a partir de todo lo anterior, plantearé otra serie de preguntas relacionadas: ¿por qué hacer una película sobre Anna Magdalena Bach –por qué filmar su «historia» (o, más bien secuencias de imágenes)– en este preciso contexto político? ¿Por qué fijarse en esta mujer en medio de las protestas políticas anti-jerárquicas de finales de los sesenta? Éstas estaban buscando parte de su inspiración en los movimientos feministas de toda esa década, algunos de los cuales habían enarbolado la independencia de las mujeres en un plano afectivo, político y sexual. Entonces, ¿por qué precisamente Anna Magdalena y su relación de dependencia, amor y trabajo con Bach? ¿Qué interés puede tener adentrarse en su vida doméstica y cotidiana justamente cuando en las calles se estaba luchando para cambiar profundamente y politizar la cotidianidad? Anna Magdalena aparece en esta película hablando sobre todo de Bach y las preocupaciones de éste. ¿No parece entonces un tema poco apropiado, fuera de lugar incluso –el centrarse en esta señora del siglo XVIII (1701-1760)– si se presta atención a lo que estaba sucediendo a nivel político y social en este momento?

Anna Magdalena Bach se nos presenta como toda una serie de interrogantes precisamente en lo que respecta a la dimensión política de su *Crónica*, pero también, y de manera muy importante, también como una serie de preguntas sobre lo que se estaba defendiendo en las calles. Lo que trataré de argumentar es que justamente ahora –cincuenta años después de Mayo del 68, y retroactivamente, con el transcurso del tiempo, y desde la perspectiva que nos ofrece la dis-

tancia histórica– se nos revela la enorme importancia de la película, algo que tal vez no se podía ver entonces. Seguramente porque lo que está en juego en ella es algo de los límites con los que se toparon esos movimientos de liberación que se manifestaron en las calles.

1. Elementos brechtianos de *Crónica de Anna Magdalena Bach*

La referencia a Brecht en la obra de Straub y Huillet es continua y directa. En entrevistas y textos suyos se refieren frecuentemente a él. Y, como es sabido, realizaron varias películas a partir de sus textos: *Lecciones de historia* se basa en la novela *Los negocios de Julio César*, y *Antígona* de la versión que Hölderlin hizo de la tragedia, que luego fue reescrita por Brecht para el escenario.

En *Crónica de Anna Magdalena Bach* nos encontramos, como suele ocurrir en el cine de Straub y Huillet, con un texto adaptado a partir de otros textos. Fue compuesto por ambos a partir de la correspondencia de Bach, y otros archivos y documentos de miembros de su familia (por ejemplo, la necrológica escrita por Karl-Philipp Immanuel Bach (hijo de la primera mujer) sobre su padre). El resultado es, como el nombre indica, una crónica: una reconstrucción que confronta la ficción y el documental, una recreación de la autoría de Anna Magdalena. Straub y Huillet se inspiraron un poco en la novela *La pequeña crónica de Ana Magdalena Bach* de la escritora Esther Meynell (Meynell, 2003), en la idea de convertir a Anna Magdalena en la protagonista de esta historia. Ella recita en primera persona todos los acontecimientos. La influencia de esta novela (no reconocida por Straub) se ve también en el paralelismo entre música y acontecimientos. Pero más allá de esto, la labor particular de Straub y Huillet consistió en la investigación, documentación, edición y reelaboración de fuentes históricas. Con todo eso compusieron una especie de collage, y no una narrativa. Además, respetaron al máximo los textos originales, y dejaron que se notara claramente su materialidad, resonando como una serie de citas que se resisten a diluirse en la imagen, que son discordantes con respecto ésta, y que

abren una brecha entre ellos mismos y la película (Fairfax, 2012: 45). También mostraron muchos de estos documentos en pantalla: algunos de ellos son partituras de las composiciones de Bach que han sido certificados por historiadores como provenientes de la mano de Anna Magdalena, quien los pasaba al papel para su marido. También aparecen mapas, notas de programas de la época, textos de cantatas, dibujos y grabados.

Por otra parte, nos encontramos con toda la investigación que realizaron Straub y Huillet para encontrar los lugares donde tocó y vivió Bach (Eisenach, Weimar, Dresden, Leipzig, etc.). Allí filmaron los conciertos que aparecen en la *Crónica*. En el caso de un espacio inexistente, la escuela de San Tomás de Leipzig –donde Bach vivió treinta años– destruida en 1902, Straub y Huillet decidieron proyectar una imagen del edificio en una escena en la que Bach está tocando el clave, al tiempo que colocaron una antorcha ardiendo en la parte inferior izquierda de la pantalla. El resultado en esta escena es puro artificio cinematográfico (Walsh, 1981: 48). Se trata de exhibir el pasaje del tiempo, los cambios en el entorno ocasionados por la actividad humana. Straub y Huillet intentan marcar de este modo la distancia histórica existente entre la época de Bach y la nuestra, no en vano declararon que «no podrían rodar una cinemato-biografía sobre un hombre que todavía nos resultara demasiado cercano, por ejemplo sobre un hombre del siglo XIX, ni sobre un hombre del que todavía se tuvieran muchas cosas» (Straub y Huillet, 2011: 102-3). De Bach solo se conserva su música, sus manuscritos, sus partituras, y algunas cartas, pero ningún otro objeto. «Aquí quiero... servirme de la realidad para que el aspecto ficticio de la película se vuelva todavía más evidente, de forma que al final de la película se haya olvidado que se trata de Bach» (Straub y Huillet, 2011: 107). La *Crónica* también se propone marcar la diferencia entre Bach y Gustav Leonhardt, quien hace de Bach, pero cuya presencia permanece en tanto que alguien contemporáneo nuestro: «Podría decir que la película será más bien una película sobre el señor Leonhardt. Incluso en los «puntos» de la vida de Bach, se respetará al intérprete de Bach en tanto que Leonhardt» (Straub y Huillet, 2011: 106). Introducir un

contraste tan marcado entre la reconstrucción del pasado de Bach y la contemporaneidad del actuar e interpretar a Bach tiene que ver también con lo que Adorno denomina el contenido de verdad de una obra de arte, al que solo se puede acceder, no directamente, sino con el transcurso del tiempo: «Las obras auténticas desarrollan su contenido de verdad –el contenido que rebasa el círculo de la conciencia individual– gracias a la objetividad de su propia ley formal, y ese desarrollo se desarrolla en el tiempo» (Adorno, 1961: 152). La tensión contrapuntística entre el texto, imagen y música es función del esfuerzo por dar cuenta de esta historicidad inherente a la música de Bach. El texto, la música y la imagen no requieren ir al unísono, porque lo que dice el texto no tiene que ser traducido en imagen, o en música, ni viceversa. Ello no impide que en la película entre texto, imagen y música haya determinadas conexiones (como cuando el texto mostrado en pantalla coincide con lo que dice Anna Magdalena en ese mismo momento), pero es casi siempre imposible percatarse de ello a primera vista. Como argumenta Böser, la película plantea constantemente una interrogación acerca de la lectura de sus diversos elementos: «está siempre en juego la cuestión de cómo se pasa a través de una forma de representación al sentido que ésta tiene... Su presentación de los diversos materiales no los reduce a ser vehículos de sentido, sino que intenta atraer nuestra atención a sus propiedades materiales» (Böser, 2004: 60).

En la película no hay aspiración de realismo, dado que está filmada en blanco y negro, y los espacios que en ella aparecen son siempre interiores muy estilizados y un poco claustrofóbicos, dotados de muy pocos objetos: tan solo lo elemental: el clave, la mesa, el sillón, el reloj de pared, etc. (La excepción son tres tomas: copas de árboles meciéndose en el viento, olas batiéndose en la orilla, y un amanecer marino). La cámara de Straub y Huillet pone de manifiesto que a pesar de que nos encontramos en lugares auténticos, no decorados, éstos no dejan de ser ficciones, reconstrucciones... Tal percepción se hace todavía más palmaria por la elección del ángulo desde el que se filman las escenas en que los músicos están tocando (suele ser en diagonal, hacia o desde una esquina, pero también un poco desde

atrás y en ángulo, en alto, dando ligeramente la espalda a los actores, o desde un punto al cual solo podría acceder una cámara). Es significativo que aunque la cámara está siempre fija, el montaje de las escenas sí que lleva un ritmo: de izquierda a derecha, y de derecha a izquierda: «Straub/Huillet crean un ritmo fílmico que capta nuestra atención al desentenderse de un contenido representacional así como de la narrativa» (Böser, 2004: 42). Se intercalan tomas largas con otras que duran solo un segundo. Mientras que los ángulos dan cuenta de la curva de los interiores barrocos, las secuencias de imágenes tienen una estructura formal similar al modo contrapuntístico de la música de Bach (Walsh, 1981: 52):

> Por toda la película juega con la simetría binaria, la polaridad izquierda-derecha, y la dirección cambiante de sus diagonales tanto en las disposiciones de la cámara como en sus movimientos... Hay también un par extraordinario de tomas, una en el primer tercio de la película, y otra simétricamente en el último tercio, que son casi imágenes en espejo entre sí; como en una fuga en espejo, un recurso musical popular del tiempo de Bach en el que cada nota es invertida, el ángulo y el lugar donde se ponen los actores es completamente invertido (Roud, 1971: 78-9).

En otros momentos, la cámara es la propia mirada de Anna Magdalena sobre su entorno, y también la nuestra sobre Anna Magdalena. Se coloca inmóvil para documentar o ficcionalizar lo que está pasando. Y todavía en otros, se detiene delante de los instrumentos durante largo tiempo. Nos fijamos entonces en los dedos, las manos y los pequeños gestos de los músicos. Puntúa también elementos desconectados entre sí, fragmentos de la vida amorosa, de la vida en común de Johann Sebastian Bach y su mujer. Straub y Huillet hacen referencia, inspirándose en Stockhausen, a los «puntos» o «puntos de vida» de la película, al estilo de *tableaux*: no episodios, sino momentos significativos (Straub y Huillet, 2011: 99, 101). Pero lo que se escucha –los sucesos e hitos más significativos de lo que concierne a la pareja– no casa necesariamente con lo que se ve, que son pequeños momentos de la vida en común y del trabajo de ambos. Convie-

ne resaltar también que ninguna de las interpretaciones musicales abarca una composición entera de Bach (Jesionowki, 2010: 63); son extractos sueltos –autónomos, aunque cosidos al resto de las capas de la película–.

Lo que interesa a Straub y Huillet es el modo en que el texto es encarnado en seres humanos: diálogos y silencios, no razonamientos. Las palabras de Bach, de la familia de Bach, etc. están ahí tal como fueron escritas: se han ensamblado, pero no se han alterado en lo fundamental. No es necesario cambiar los textos para hacerlos más cinematográficos, ni para convertirlos en una historia que se siga de principio a final. En *Crónica* hay cierto transcurso lineal de tiempo y lo que se reconoce como una cronología: empieza con Anna Magdalena refiriéndose a sus propios padres y su ocupación antes de casarse con Bach, y finaliza con la muerte de éste. Además, la música fue escogida para que hubiese un ejemplo de cada género y de cada periodo (Straub y Huillet, 2011: 100). Pero lo importante son los énfasis en esos determinados «puntos» de «puro presente condensado», no la narrativa temporal. (En total solo hay 11 minutos de secuencias narrativas (Böser, 2004: 47, 36). Prueba de ello es que el protagonista no es maquillado para aparentar que envejece. Straub y Huillet explican así su idea de lo cinematográfico:

> Cuando hago el *découpage* el trabajo consiste... en llegar a un encuadre que esté completamente vacío para poder estar seguro de no tener ninguna intención y de no poder tenerla cuando ruede. Elimino continuamente... las voluntades de expresión... Una película no está hecha para contar una historia en imágenes;... tampoco está hecha para mostrar algo –un plano general no da buenos resultados en una película, o muy pocas veces–; una película tampoco está hecha –aunque de esto ya no estoy tan seguro– para demostrar algo (Straub y Huillet, 2011: 101).

El retrato de Anna Magdalena no contiene ningún elemento romántico (en el sentido vulgar de este término). Pero su voz femenina, sin embargo, nos indica sin decirlo abiertamente que todo esto va de una historia de amor. La cámara se fija en gestos: una mano que se

coloca sobre un hombro, una mirada fija... Y a veces se queda inmóvil un largo instante en Anna Magdalena mientras toca el clave y a sus pies está sentada una niña jugando (16:55-19:00). ¿Calma, felicidad? O más bien anhelo de felicidad de Anna Magdalena –su novela familiar, su sueño– (Seguin, 2007: 37)?

Es la crónica de la vida familiar Anna Magdalena con su marido, sus hijos, sus preocupaciones, su cotidianeidad. Pero todo está filmado con una distancia enorme, como si no tuviera que ver con ella. Es una crónica en sentido literal, realizada por la propia protagonista, sobre sí misma y su entorno. No hay nada supuestamente natural, ni ninguna actuación que permita identificarse con los personajes. Por ejemplo, sabemos de la muerte de sus hijos, se trata de algo dicho rápidamente de una forma distanciada: no hay sollozos, ni tristeza, sino simplemente Anna dándonos un informe somero de lo acontecido. La voz es monótona, no intenta mostrar afectación. Straub y Huillet no quieren que los actores interpreten el texto, sino que «lo reciten como una partitura bien definida» (Straub y Huillet, 2011: 79). Nos dice que han perdido a Christiane Dorotea, de dos años y medio. Y también que la muerte se ha llevado a Regina Johanna, de cuatro; y que el pequeño Johann August Abraham ha fallecido dos horas después de su nacimiento. Ninguna expresión en la cara, ningún intercambio de compasión entre los personajes. En una entrevista en *Cahiers du Cinema* Straub dijo que «nuestro trabajo durante el proceso de edición consiste principalmente en eliminar toda traza de intenciones, de expresión» (Rubinoff, 2011: 9). Se alejan por completo de cualquier tipo de representación de la interioridad psicológica de los personajes (Fisher 2010: 48) y de la idea de que nos hemos de transportar en el tiempo a la mente de su narradora y protagonista. No hay ni causas ni motivos (Böser, 2004: 38-39). Pero al igual que en Brecht, distanciarse de lo que se supone que serían las emociones esperadas en una situación dada, no significa que no haya sentimientos, ni que todo sea frío, al contrario. En *Crónica* se muestran emociones, muchas, pero brotan de donde y cuando no las esperamos.

Otro aspecto que llama la atención es la deliberada producción de la separación espacial entre el marido y la mujer en *Crónica* (Pum-

mer, 2016: 26). En una escena célebre por su montaje (40:10 - 42:02), Bach está sentado a su escritorio leyendo en voz alta y sin entonación, de corrido, una carta sobre la situación de la composición y ejecución musical en su época, el gusto de su tiempo en comparación con el que se daba en tiempos pasados, y las cuitas de los intérpretes. Es su memorándum sobre la *Wohlbestallte Kirchen Musik*. Da la impresión que está solo en una estancia; después, mientras él continua leyendo, la cámara se fija en Anna Magdalena, quien ahora se nos revela como escuchándolo con la cabeza apoyada en lo que aparece a primera vista como una puerta de madera –esto crea el efecto de que está situada a cierta distancia de él–. El tercer movimiento nos pone de manifiesto que ambos están realmente casi juntos, pues ella está reclinada, no sobre una puerta como creíamos, sino sobre la parte superior del escritorio, bien cerca de él. Finalmente, Anna Magdalena camina por detrás de Bach en un semicírculo, le toca levemente el hombro, y se acaba sentando del otro lado, en la repisa de la ventana, mientras durante todo este tiempo él no ha dejado de leer y ella de escuchar. La mirada de ella se dirige por un instante al exterior (unos árboles). El recorrido de la cámara ejemplifica la relación que guarda el amor con cierto equilibro tensional entre la distancia y la proximidad, tal y como argumentó Benjamin (Arribas, 2013).

Esta separación se reproduce a nivel de las voces. Está por un lado la voz de Anna Magdalena, la narradora, quien nunca habla delante de la cámara y sus palabras no están necesariamente sincronizadas con lo que se ve en la pantalla. El marido sí que habla delante de la cámara. La presencia de la voz femenina como narradora, en un tono uniforme, difiere bastante del estilo empleado por otros cineastas en esos años para realizar crónicas (Alexander Kluge y las desventuras de sus protagonistas femeninas, por ejemplo). En el caso que aquí nos ocupa la voz que habla detrás de la cámara es siempre la de una mujer. Es por ella que sabemos de Bach (Jesionowski, 2010: 64). Es por su mirada – y por la larga duración de algunas tomas – que nos fijamos en que habitualmente se nos escapan. También son los sueños de Anna Magdalena a los que nos vemos transportados.

En cuanto al sonido, creo que es importante señalar que un efecto de distanciamiento se produce precisamente por la forma en que las piezas musicales fueron grabadas. En 1968 el público ya estaba acostumbrado a la banda sonora y al sonido estereofónico, entonces el uso de un solo micrófono pegado a un instrumento y el sonido resultante realmente producen un efecto de extrañamiento. Atendiendo a Brecht, los efectos de extrañamiento, cuando se generan, lo hacen históricamente, es decir, lo que hoy nos produce ese efecto nos lo puede dejar de producir mañana. Cuando se hizo esta película el público se había acostumbrado ya a escuchar los conciertos de Brandenburgo desde casa con un buen sistema estéreo capaz de producir un sonido cristalino grabado por una gran orquesta. La película rompe con esta expectativa, haciendo de su música algo histórico, no solo en el momento de su ejecución, sino también en su reproducción y su escucha.

2. La política según Straub y Huillet

Crónica de Anna Magdalena Bach aparece en un momento en que lleva años produciéndose un cierto revival de Bach y de la música antigua en Europa, con debates importantes en Alemania, Inglaterra y Estados Unidos sobre cómo ejecutarla. Una pregunta en estos debates es la de la autenticidad, si esta palabra tiene sentido a la hora de interpretar música del siglo xviii. El artículo de Kailan Rubinoff «Authenticity as a Political Act: Straub-Huillet's Chronicle of Anna Magdalena Bach» (Rubinoff, 2011), pone todo su peso político en el enorme esfuerzo que realizaron Straub y Huillet en conseguir la autenticidad de lo representado: desde las gafas de los músicos, hasta las pelucas, pasando por la ausencia de maquillaje en el rostro de los intérpretes, el modo en que colocan el mentón en la viola, o el número exacto de cantores en el coro. La película fue muy complicada de filmar con todos estos requisitos técnicos y por su exigencia de no caer en ningún tipo de anacronismo, como podría haber sido tocar la música de Bach con un órgano romántico. Uno de sus efectos fue que otorgó reconocimiento y prestigio al movimiento de la música

antigua que llevaba en auge desde los años cincuenta. Ahora bien, a mi juicio, esta forma de entender lo auténtico no es lo que mejor da cuenta de lo que Straub y Huillet estaban tratando de hacer. Si traemos a colación el artículo de Adorno de 1951 «Bach defendido frente a sus entusiastas» (Adorno, 1962) habría que considerar que interpretar a Bach no puede ser pensado en términos de una supuesta vuelta a la raíz de la religiosidad de la música de Bach, ni tampoco como una especie de aspiración a la eternidad y permanencia, puesto que tanto una cosa como la otra caen en la nostalgia de la que acusa Adorno a esos devotos de Bach que tanto critica. Eso tan solo convertiría a Bach en un monumento cultural ideológico. Adorno argumenta asimismo que en Bach «la racionalización de la técnica de la composición, el predominio de la razón subjetiva, trae consigo la libertad de la elección entre todos los procedimientos disponibles de la época» (Adorno, 1961: 149), algo que impide cualquier lectura tradicionalista de Bach. Si Straub y Huillet quisieron imponer sus muy precisos criterios técnicos para la realización de la película, el resultado, sin embargo, no responde a una aspiración a imitar fielmente el sonido barroco, ni tampoco de lograr la interpretación tal y como Bach mismo pudo haberla hecho.

En diversas entrevistas Straub y Huillet hablan de la dimensión política del cine. Ahora bien, esto no se puede asimilar a una teoría, ni por supuesto a una definición. Nos encontramos con reflexiones diversas, a veces contradictorias entre sí y realizadas a lo largo de los años, en respuesta a diferentes acontecimientos. Hay un momento, por ejemplo, en 2001, en que Straub dice que no tiene ni idea lo que sería el cine político, y que cada vez tiene menos idea, y espera que siga siendo siempre así. (Se trata de una entrevista que fue censurada por el Centro Pompidou, porque en ella Straub comparaba el exterminio industrial de los animales con el genocidio judío) (Straub y Huillet, 2016).

Straub y Huillet tienen una visión de la política que claramente se sitúa en la órbita marxista, aunque como dice Straub, marxismo no en tanto que doctrina, sino más bien en tanto que método. Y principalmente, por el modo por el que se producen las películas, el

intentar esquivar al máximo los requerimientos comerciales. (*Crónica de Anna Magdalena Bach* fue un proyecto que les costó completar diez años por falta de financiación, aunque finalmente contó con la ayuda de Godard y de Glauber Rocha, quien generosamente donó el dinero recibido por un premio otorgado a *Terra em transe* (1967)). Y por el intentar separarse al máximo de la «industria cultural» (ambos emplean esta palabra). Cuando salió publicado el guion en 1969, anexaron a él una larga cita del joven Marx, en concreto de los «Extractos del libro de James Mill *Éléments d'économie politique*» (1844) en que Marx escribe sobre la posibilidad de un trabajo que conllevase alegría y satisfacción, y fuera la expresión de la vida; que pudiera sentirse como autoproducción y autorrealización individual, y también como realización de la esencia humana común (Marx, 1982: 537). De la película dijeron que quisieron mostrar lo que pasa en el rostro de quienes están trabajando (Straub y Huillet, 2011: 98). Vemos a Bach en un continuo conflicto con las autoridades; por tener que ganarse la vida. Su «música no es mostrada como siendo eterna y abstracta, sino como cumpliendo funciones claramente dispuestas» (Böser, 2004: 65).

En el ya citado artículo, Adorno conecta la música de Bach, su tendencia a la racionalización, con «las transformaciones del proceso del trabajo que se impusieron por aquella época en la manufactura, transformaciones que consistieron fundamentalmente en la descomposición de las viejas manipulaciones artesanas en actos parciales y reducidos. De estas transformaciones surgió luego como resultado la racionalización material» (Adorno, 1961: 147). Adorno concluye que la música de Bach reproduce estas conquistas técnicas en la cristalización de una obra construida racionalmente. En una escena de la película (01:06:12 – 01:07:23) que seguramente sería del agrado de Adorno, Bach está leyendo un papel sobre el modo de ejecución del *basso continuo*, y explica qué hace cada mano. Dice que éste suena constantemente, mientras que otras voces se callan. En un contraste asombroso con la parsimonia de su lectura y movimientos, al final alude a cómo esta técnica expresa de manera armónica la gloria de Dios. Entonces, se podría argumentar que el gran sentido formal de

la *Crónica* traduce el componente racional e incluso matemático de la música de Bach. Y que la voz de Anna Magdalena, al introducir de forma casi contable el relato de todos los pequeños acontecimientos y datos significativos de Bach, reduplica el orden racional de esta música. «En la *Crónica* lo político se ha inscrito en la forma misma. La polifonía de Straub/Huillet de espacio, tiempo y narrativa trata de engendrar el compromiso con esta forma» (Böser, 2004: 69).

En 2001 Straub sostuvo que la película era marxista porque su desarrollo intelectual es la evolución del joven Marx, algo que solo pudieron apreciar pasado el tiempo (Straub y Huillet, 2016: 165). Creo que con esto se refirieron al hecho de que, como dicen en otro lugar, «esta película es una protesta, incluso una huelga contra las subvenciones del cine y las leyes de emergencia, y un llamamiento a las estructuras sociales y económicas que harán que cualquier película sea accesible para todos» (Straub y Huillet, 2011: 110). Para Straub no son dos cosas distintas el trabajo no alienado al que aspiran en su propio quehacer como cineastas, por un lado, y la razón por la que sus películas tienen siempre una base documental, por otro:

> La revolución es como la gracia de Dios, tiene que ser rehecha cada día, se hace nueva cada día, la revolución no se hace de una vez para siempre. Y es exactamente así en la vida cotidiana. No hay división entre la política y la vida, el arte y la política. Creo que no se tiene otra elección, si se hacen películas que se valen por sí mismas, tienen que ser documentales, o en cualquier caso tienen que tener raíces documentales. Todo tiene que ser correcto, y solo a partir de ahí puede uno elevarse, llegar más alto (Straub, 1970: 20).

Otro aspecto importante es el salto que dan entre la política y la moralidad, el que muchas veces hagan equivaler ambas cosas, o pongan como requisito de la política el que tenga una preocupación por la moralidad. Puestas las dos cosas juntas –y esto es lo que he podido reconstruir de sus diferentes comentarios sobre el cine político– lo moral e interesante desde un punto de vista político en el cine sería aquello que intente resistir al máximo los imperativos capitalistas,

del tipo que sea: ya sea en la elección del tema –para que no sea comercial–, o en la composición formal, o en la misma tarea de conseguir fondos para la realización de la película. En este sentido, lo político sería un evadirse de los imperativos del mercado. Además, el cine político para que en efecto lo sea, tiene que tener además de moralidad, algo de mística y de teología –y creo que todo esto conviene entenderlo, en Straub y Huillet, como aquellos ámbitos de la experiencia que de una forma u otra no caen en una lógica puramente comercial–.

Ahora bien –y esto es muy importante– en ningún caso se trata de hacer cine con mensaje. El cine político no es directamente político. ¿Por qué? Porque eso violenta al espectador en una determinada dirección. Un cine es político independientemente de la ideología que sustente, porque tiene una forma de hacer cinemática que te toca. Por ejemplo, por el modo en que trata un elemento sádico, o un elemento amoroso, etc. Según Straub, cuando Godard le dijo que la *Crónica de Anna Magdalena Bach* desde un punto de vista político era irrelevante o insuficiente, con eso quería decir que le faltaban comentarios políticos, etc. Pues bien, Straub y Huillet están completamente en contra de eso.

Y finalmente, el otro elemento que consideran crucial para que el cine sea político es que contenga memoria. ¿Qué quiere decir esto? La influencia de Benjamin es directa:

> No existen películas sin memoria. Eso significa oponerse de lleno a la socialdemocracia, al reformismo y a todo ese lío, porque si hay algo que todos ellos rechazan es la existencia del pasado, de lo diferente. Son absolutamente antimarxistas: el método marxista por excelencia, consistía en remontarse hasta los asirios para encontrar lo que había sido diferente, lo que había cambiado. Y Marx iba cada vez más lejos a medida que envejecía. Por el contrario, la socialdemocracia cultiva la huida hacia delante: ya no tenemos derecho a vivir el momento presente, se nos dice que el progreso debe continuar, que no queda otro remedio que sumirse en el abismo del progreso hasta que ocurra la catástrofe. El crecimiento es infinito, no puede detenerse. Cuando surge algu-

> na adversidad, la solución es que el crecimiento se reanude y se multiplique. De modo que vivimos en "el mejor de los mundos posibles" y todo lo que lo precedió era necesariamente menos bueno. Esa es exactamente la idea contra la que se sublevó Walter Benjamin cuando dijo que la revolución "es el salto de tigre hacia el pasado" (Straub y Huillet, 2017: 146-147)

Entonces para Straub y Huillet una película es política en la medida en que nos recuerda que no vivimos en el mejor de los mundos posibles. También conectaría esta dimensión política con la idea adorniana de que lo auténtico no es intentar acceder al modo en que se tocaba en tiempos de Bach, sino el intento de dar cuenta de la historicidad inherente a la obra de arte. También se trata, como dicen Straub y Huillet, de volver a cosas antiguas pero olvidadas –éste fue el título del ciclo del Museo de Arte Reina Sofía de Madrid dedicado a ellos–. Siguiendo esta línea, para ellos, por ejemplo, volver a Hölderlin es algo político: se inventó la idea de «los niños de la tierra» como algo que nos salva de las amenazas de la industrialización, antes de que ésta se convirtiera en una catástrofe (Straub y Huillet, 2017: 148). También sería político acercarse a los grandes autores de la cultura alemana para arrancarlos de la tradición que quiso ponerlos al servicio de la raza y la nación. Aquí habría que situar sin duda la *Crónica*. De ella dijeron que era una película sobre Alemania (Straub y Huillet, 2011: 77-78). Y añadieron:

> Bach es para mí uno de los últimos personajes de la historia de la cultura alemana en el que todavía no hay un divorcio entre lo que se llama artista e intelectual; no encontramos en él romanticismo –se sabe lo que en parte surgió del romanticismo alemán–; no hay en él la menor separación entre la inteligencia, el arte y la vida, ni conflicto alguno entre la música «profana» y la «sagrada», en él todo estaba en un mismo plano (Straub y Huillet, 2011: 107).

El cine político escapa, decía antes, de las lógicas capitalistas: de la idea de emergencia, del apresurarse, de la inflación. En consecuencia, Straub y Huillet propugnan que hay que evitar la inflación en el plano estético. Y resistirse a tratar a la gente como tontos, y tratarlos más

bien como adultos. También defienden que a veces conviene ir a contracorriente: hoy en día, por ejemplo, abundan las estadísticas, entonces hay que evitarlas a la hora de suministrar información (Straub y Huillet, 2017: 152). Eso no significa que no se puedan dar datos, pero hacerlo de una forma que no sea la habitual en el capitalismo.

Se podría argumentar que, con su práctica, Straub y Huillet tomaron muy en serio eso de Benjamin propugnaba con la idea del «autor como productor», algo que, por cierto, éste tomó de Brecht: negarse a abastecer el aparato de la producción artística, y transformarlo en la medida de lo posible. Este es claramente el caso de *Crónica*, pues no hicieron nada de lo que se les dijo que tenían que hacer: ni pusieron a Herbert von Karajan en el papel de Bach, ni atendieron a lo que las agencias de financiación les recomendaron, etc. Por eso tardaron tanto en sacarla. Hacer una película política es organizarlo todo como uno quiere, sin depender de las instituciones que dicen cómo hacerla para que sea rentable. Esta lucha puede llevar más tiempo que hacer la película en sí. Se trata de poder decidir todos y cada uno de los aspectos de la película uno mismo, independientemente del gusto de los que te financian, hasta el extremo de que si se tiene que romper ese vínculo, y arriesgar la película, pues se arriesga. Straub y Huillet siempre pagaron a sus trabajadores por adelantado. Este es el punto en que moralidad y política se unen en Straub y Huillet. Finalmente, hay otro punto interesante que Straub trae a colación: «Schönberg aconsejaba a Eisler que hiciera menos política y se ocupase más de la música» (Straub y Huillet, 2016: 152). Straub dice que en la sociedad contemporánea no se pueden hacer demasiadas cosas distintas, conviene centrarse en una...

3. ¿Quién es Anna Magdalena?

Straub y Huillet son conocidos por su uso directo de referencias literarias y artísticas europeas no populares: Sófocles, Corneille, Bach, Hölderlin, Kafka, Brecht, Schönberg, Cézanne etc. Con lo que hemos visto hasta ahora, entonces está claro que escoger estas referencias es para ellos una tarea política. Esto difiere bastante de lo que habi-

tualmente se entiende por política, que tiene que ver (a mi juicio, y sin entrar en grandes consideraciones) con la distribución del poder en el sentido (muy amplio) de mandar y obedecer. Claramente, lo que Straub recuerda de las palabras de Schönberg a Eisler indica que lo que entienden por política es bastante particular. Su práctica política sería pues la manera de esquivar el poder contemporáneo capitalista, buscando otras prácticas, otros discursos. Digo esquivar y no criticar ni combatir.

¿Pero por qué centrarse en la segunda mujer de Bach? Straub dijo en 1970 que «esta película me interesó porque Bach fue precisamente alguien que reaccionó contra su propia inercia, aunque estuvo profundamente enraizado en su tiempo, y estaba oprimido» (Straub, 1970: 17). Aparte de este comentario, contamos también con el escrito «El *Bachfilm*», una entrevista convertida en texto en 1966 por Enno Patalas para ayudarles a recaudar dinero (Straub y Huillet, 2011: 97-108). Aquí, aparte de subrayar de entrada la centralidad de la música, Straub y Huillet confiesan que «estaban las ganas de mostrar una historia de amor como no se conoce otra. Una mujer habla de su marido, al que ha amado, hasta su muerte» (Straub y Huillet, 2011: 97). Decía antes que llama la atención centrarse esta mujer en el preciso momento en que se están dando revueltas frente al patriarcado y las rígidas y represoras costumbres sociales. La *Crónica* entra de pleno en una familia conyugal: un padre y una madre, unos hijos. Está la música de Bach, sus innovaciones artísticas, pero sobre todo el trabajo y unas constantes preocupaciones materiales, la pobreza incluso. En las calles, mientras tanto, se enarbola la experimentación y creación de nuevos vínculos sociales en diversos planos: el laboral, el sexual, el familiar, etc. Muchas de estas reivindicaciones tuvieron efectos, y Mayo del 68 significó el fin, o por lo menos el inicio del fin, de toda una serie de valores que hoy para nosotros son inaceptables. Y dado que nuestra pregunta se dirige a Anna Magdalena, me estoy claramente refiriendo al modo en que las mujeres han podido ejercer ciertas dosis de poder fuera de la casa también, al modo en que hemos podido decidir sobre la maternidad, la sexualidad, tener voz y voto, etc. en un plano de igualdad con los hombres. Ahora bien, sin

entrar a valorar en detalle las utopías y fantasías comunitarias que surgieron en Mayo del 68, realmente se puede decir que éstas fracasaron. (De hecho, fracasaron las más maximalistas, tal vez no las más modestas). Y fracasaron entre otras cosas porque la familia conyugal resistió en su existencia, bien que profundamente modificada desde un punto de vista histórico por todos los movimientos que brotaron en, y perduran desde, el 68. Claramente, hoy la familia desde un punto de vista sociológico ya no es lo que era antes de ese momento. Pero en tanto que vestigio, verdaderamente extraño, de lazo social, ha resistido todos los embates, incluso los más duros e implacables, los que provienen del capital. La variabilidad familiar se ha multiplicado: desde la forma de los encuentros, hasta su duración. Desde la identificación por el género, hasta la misma reproducción gracias a la ciencia. Si las lógicas del capital son anónimas, como lo es el valor de cambio que en él reina, en la familia está implicado un deseo que sin embargo no lo es. Y no me estoy refiriendo, por supuesto, ni a la reproducción solo ni a la mera satisfacción de las necesidades (Lacan, 2012: 393). Estoy hablando de una serie de vínculos que tienen que ver con los cuidados, con el dar un nombre al hijo, con la transmisión de un apellido e ideales, con la dependencia, con los afectos. Y, sí, también con el amor, sea más o menos narcisista. En el *Seminario 20. Aún*, Lacan hace referencia a cómo para cada uno de nosotros el sentido de lo que hacemos nos viene por el hecho de ser parte de este mundo, «es decir, de su pequeña familia y de todo lo que gira alrededor. Cada uno de ustedes –hablo hasta de los izquierdistas– están más apegados a ella de lo que creen, y en tal medida que harían bien en calibrar su alcance» (Lacan, 1981: 55-56). Creo que esto es, en el fondo, de lo que va *Crónica de Anna Magdalena Bach.*

En este punto –y para finalizar este texto– quisiera traer a colación un libro de Klaus Theweleit (autor que empezó su trayectoria precisamente a finales de los sesenta, en Alemania, y es considerado como una de las figuras más relevantes de los movimientos sociales de ese momento): *Buch der Könige* (3 volúmenes). En este enorme libro de más de 3000 páginas Theweleit analiza las relaciones entre hombres y mujeres desde la perspectiva del mito de Orfeo y Eurídi-

ce, interpretado por él en tanto que encarnado por parejas formadas en torno al arte, principalmente la música y la poesía (el artista y su mujer acompañante). Una línea del libro puede dar pequeña cuenta del trasfondo de su proyecto, el modo en que en los años ochenta mira hacia atrás y contempla las proclamas de liberación de los años sesenta: «La sexualidad libre es el requisito de cada liberación (1968); con la sexualidad no se libera uno en absoluto (1986)» (Theweleit, 1988: 267). Para promover esta visión crítica o desilusionada de la liberación sexual de Mayo del 68, Theweleit rastrea en la cultura occidental cientos de esas parejas (los protagonistas son ellos: Dante, Kafka, Pound, Benn...) y encuentra en todas ellas condensado el mito de un artista que tiene a una mujer ayudante suyo. (Por ejemplo, alguien que le pasa a máquina sus escritos, o que canta sus canciones). En todo esto Theweleit vislumbra a una mujer que acaba falleciendo en el Hades como víctima de esta relación basada en la producción artística. (En esta larguísima lista incluye también relaciones entre artista masculino y ayudante también masculino, pero sin que se dé entre ellos una relación homosexual). En la peculiar lectura que hace Theweleit del mito de Orfeo y Eurídice, los reyes de la literatura y el arte toman la sangre de sus víctimas, la incorporan y la consumen, conduciéndolas a la ruina o al borde del suicidio. El producto es el arte bello: la creación a expensas de la destrucción.

El motivo por el que menciono este libro de Theweleit es que me permite formular la siguiente pregunta: ¿Forma parte nuestra *Crónica* de la serie Orfeo y Eurídice que nos dibuja Theweleit? Vayamos a la historia real por un instante: Anna Magdalena Bach tenía 20 años cuando se casó con Bach, de 36, viudo y con hijos; ella era soprano, sabía tocar el piano, y tenía un sueldo que la hacía independiente. Los historiadores hablan de un matrimonio feliz. Él compuso piezas para ella, y ella también compuso alguna por su cuenta. Ella trabajaba para él, pero él también trabajaba para ella.

Y ahora volvamos una vez más a la película: por Anna Magdalena sabemos de la trayectoria de Bach, de su inclinación temprana por el órgano. De los nuevos métodos de composición que inventó. De sus distintos puestos de trabajo, como organista, maestro, compositor. También de los encargos que le hicieron, de los roces que tuvo con quienes le encomendaron trabajos, de su falta de ingresos, de sus preocupaciones económicas y de reconocimiento, de las ofensas que supuestamente cometió, y sobre todo padeció, de las disputas y conflictos con sus hijos. Es Anna Magdalena la que da cuenta de las condiciones materiales de esta familia, de la dependencia de la remuneración del compositor de la cantidad de funerales celebrados cada año. De hecho, es ella la que introduce el orden y la estabilidad en la vida doméstica, al dar cuenta, de una forma casi contable –y con una voz que bien podría describirse como «bien temperada (con buen temperamento)»– de los pormenores y pequeñas incidencias de su vida en común. Gran parte de la belleza de la película reside precisamente en la serenidad de su protagonista (Walsh, 1981: 52), y en la composición tan lograda, basada en contrapuntos, entre lo visual, lo sonoro y la crónica como tal. Straub y Huillet hablan de la «dialéctica» que sustenta esta organización: «Sé con exactitud en qué momento necesito una superficie plana – y, por eso, no he escogido para tal momento una música que hubiera puesto en peligro esa superficie plana, que ahí era necesaria. La adecuación entre el fragmento de música escogido y el ritmo de la película debe ser total en cada instante de la construcción» (Straub y Huillet, 2011: 101). Las estructuras musicales están a la base de la estructura misma de la película (Byg, 1995: 51).

En la escena final, Bach está junto a una ventana, se ven fuera unos árboles, y sabemos que va a morir. Lo sabemos precisamente por las incontables veces que la muerte ha hecho su aparición anteriormente. Una operación fracasada en la vista tiene consecuencias fatales. Se ha quedado ciego, pero por un instante, nos dice Anna Magdalena, vuelve a recobrar la vista, como en un milagro repentino, antes de recaer y después perecer. Una lectura rápida de este detalle final podría interpretarlo como siendo fruto de la fuerte creencia religiosa de Bach y su mujer (Sánchez, 2014: 150). ¿Pero no podría ser otra prueba más de ese anhelo de felicidad que atraviesa toda la crónica, un signo de esa relación amorosa entre Johann Sebastian y Anna Magdalena? Lacan hace referencia al mito de Orfeo

y Eurídice en el *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*: «Eurídice dos veces perdida es la imagen más palpable que puede darse en el mito, de la relación del Orfeo analista con el inconsciente. Con lo cual, si se me permite añadir una ironía, el inconsciente se encuentra en la orilla estrictamente opuesta a la del amor, que, como todos saben, es siempre único» (Lacan, 1987: 33). Entonces, si lo que aspira a retratar Theweleit es el inconsciente que está en juego en la relación el artista y la mujer ayudante, ciertamente un aspecto importante en la relación entre Bach y su mujer, ¿no podría ser este milagro el signo de su otra orilla, la del amor? «Una mujer está ahí y no puede hacer nada más que permanecer ahí por el hombre que ama, le ocurra lo que le ocurra a él y sean cuales sean sus dificultades» (Straub y Huillet, 2011: 98). Otro signo podría ser que en la película se escucha la música que Bach compuso para su mujer: *El pequeño libro de Anna Magdalena Bach*. La *Crónica* en buena parte contradice la tesis de Theweleit según la cual en la historia de la música, a partir de Monteverdi, se introduce el dualismo entre el *basso continuo* y la voz, una oposición que reproduce la relación entre «entre 1 hombre y 1 instrumento –1 hombre y 1 poder– entre 2 hombres –1 hombre y una serie entera de mujeres mediales– 1 hombre y 1 o una serie entera de mujeres amadas muertas –1 hombre y 1 público nosotros–» (Theweleit, 1988: 675). Hay una escena en que Bach está al clave y explica la técnica de composición y ejecución del *basso continuo* de manera muy técnica. Su imagen se sobreimpone en nuestra memoria con la de Anna Magdalena tocando un instrumento similar. Los textos y las imágenes se nos presentan como bloques aislados, pero entre ellos no solo se da una yuxtaposición que da cuenta de la temporalidad, sino también una unión que solo puede venir del amor.

Anotemos un dato más de la historia real: la película no muestra que al morir su marido –quien al fin y al cabo no era más que un empleado con poquísimos recursos– a ella no le fue permitido casarse de nuevo porque eso habría conllevado perder la custodia de sus hijos. Bach apenas le dejó nada y ella tuvo que malvender lo poco que poseía y salir adelante gracias a las limosnas. Murió a

los 59 años en la miseria, y sin recibir ninguna ayuda de los hijos mayores de Bach (los que éste tuvo con su primera mujer) porque nunca aprobaron su segundo matrimonio. Este dato es muy importante, y está claro que Straub y Huillet lo tuvieron muy presente cuando lo dejaron fuera de la *Crónica*... Si tuviera que dar cuenta de esta decisión, diría que tiene que ver con su rechazo de cualquier elemento que pueda interpretarse como un mensaje (sobre la dependencia de Anna Magdalena con respecto a Bach, sobre su caída en el infierno como la Eurídice de Theweleit). Al interrumpir la película y establecer un corte justo después de haber oído sobre ese pequeño «milagro» y la muerte de Bach, ellos nos dejaron una visión de la relación de pareja bastante distinta de la que tiene Theweleit... Basada en la producción del arte, sí, pero sobre todo en la relación de amor existente entre Anna Magdalena y su marido. Y aún de manera más significativa, una relación a la que accedemos desde la perspectiva de Anna Magdalena, pues son sus palabras las que resuenan al final. Y es su enunciación, solitaria, la que indeleblemente se queda grabada en nuestra memoria. Ella es el sol del amanecer expresionista de Rouault que al final (01:20:55-56), y pese a la desgracia, se alza por un segundo en el firmamento: «El rasgo del carácter... [es] el sol del individuo en el cielo incoloro» (Benjamin, 2001: 137). Entonces diría, para concluir: en este corte, precisamente en él, residiría la fuerza política, el gesto genuinamente sesentayochero y todavía válido para nosotros, de la *Crónica*.

Bibliografía

ADORNO, Theodor (1962): «Defensa de Bach contra sus entusiastas», en *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona, Ariel, 143-156.

ARRIBAS, Sonia (2013): «Love through Proximity and Distance in Goethe and Benjamin», en PETERS, Gary y PETERS, Fiona (eds.): *Thoughts of Love*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 176-191.

BENJAMIN, Walter (2001): «Destino y carácter», en *Ensayos escogi-*

dos, México DF, Ediciones Coyoacán, 131-137.
BENJAMIN, Walter (2004): *El autor como productor,* México, Itaca.
BÖSER, Ursula (2004): «Three Obligatory parts, Well and Accurately Used», en Cinematic Polyphony in *Chronik der Anna Magdalena Bach,* en *The Art of Seeing, The Art of Listening. The Politics of Representation in the Work of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet,* Frankfurt am Main, Peter Lang, 29-69.
BYG, Barton (1995): *Landscapes of Resistance. The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub,* Berkeley, University of California Press.
RUBINOFF, Kailan R. (2011): «Authenticity as a Political Act: Straub-Huillet's *Chronicle of Anna Magdalena Bach* and the Post-War Bach Revival», en *Music & Politics, V*(1), Winter 2011. DOI: 10.3998/mp.9460447.0005.103
FAIRFAX, Daniel (2012): «Straub/Huillet-Brecht-Benjamin-Adorno», *Quarterly Review of Film and Video, 29*: 34-49. DOI: 10.1080/10509200902914879
FISHER, Mark (2010): «Solidarity Not Identification: Straub-Huillet's Radical Cinema», *Film Quarterly,* 64 (1), 46-52.
JESIONOWSKI, Joyce (2010): «Speaking 'Bach': Strategies of alienation and intimacy in Straub-Huillet's Chronique der Anna Magdalena Bach/Chronicle of Anna Magdalena Bach (1969)», *Studies in European Cinema, 7*(1), 61-65. DOI: 10.1386/seci.7.1.61_1
LACAN, Jacques (1987): *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis,* Barcelona, Paidós.
LACAN, Jacques (1981): *Seminario 20. Aún,* Barcelona, Paidós.
LACAN, Jacques (2012): «Nota sobre el niño», en *Otros Escritos,* Barcelona, Paidós, 393-394.
MARX, Karl (1982): «Escritos de juventud», en *Obras fundamentales,* México, FCE, 522-538.
MEYNELL, Esther (2003): *La pequeña crónica de Ana Magdalena Bach,* Barcelona, Juventud.
PUMMER, Claudia (2016): «(Not only) for children and cavemen», en FENDT, T. (Ed.): *Jean-Marie Straub & Danièle Huillet,* Viena, *Synema,* 7-95.
ROUD, Richard (1971): *Straub. Cinema One Series,* Londres, Secker and Warburg.
SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Virginia (2014): «Dicotomías entre la literatura biográfica y el biopic: Estudio de un caso de la Historia de la Música», *Hápax. Revista de la Sociedad de Estudios de Lengua y Literatura, 7,* 137-157.
SEGUIN, Louis (2007): «La famille, l'histoire, le roman», en *Jean-Marie Straub. Danièle Huillet. «Aux distraitement désespérés que nous sommes...»,* París, Cahiers du Cinéma, 27-59.
STRAUB, Jean-Marie (1970): «Andi Engel talks to Jean-Marie Straub», en *Cinemantics,* 1, 16-24.
STRAUB, Jean-Marie y HUILLET, Danièle (2011): *Escritos,* Madrid, Intermedio.
STRAUB, Jean-Marie y HUILLET, Danièle (2016): «Hoz y martillo, cañones, ¡dinamita!» [Entrevista con François Albera], en *Hacer la revolución es volver a colocar en su sitio cosas muy antiguas pero olvidadas,* Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 145-171.
THEWELEIT, Klaus (1988): *Büch der Könige* (Band 1), Frankfurt am Main, Stroemfeld/Roter Stern.
WALSH, Martin (1981): «Political Formations in the Cinema of Jean-Marie Straub», en GRIFFITHS, Keith (ed.), *The Brechtian Aspect of Radical Cinema,* Londres, British Film Institute, 37-77.

⁂